

# MEDIÁLNÍ STUDIA

---

# MEDIA STUDIES

JOURNAL FOR CRITICAL MEDIA INQUIRY

## Rola symbolického kapitálu v štátom dotovanom poli slovenského dokumentárneho filmu

Miroslav Vlček

To cite this article:

Vlček, M. (2020). Rola symbolického kapitálu v štátom dotovanom poli slovenského dokumentárneho filmu. *Mediální studia*, 14(2), 216-241.

ISSN 2464-4846

Journal website: <https://www.medialnistudia.fsv.cuni.cz/>

2/2020

# ROLA SYMBOLICKÉHO KAPITÁLU V ŠTÁTOM DOTOVANOM POLI SLOVENSKEHO DOKUMENTÁRNEHO FILMU

// THE ROLE OF SYMBOLIC CAPITAL IN THE FIELD OF STATE FUNDED  
DOCUMENTARY MOVIES IN SLOVAKIA

MIROSLAV VLČEK

Masarykova univerzita, Česká republika

## ABSTRACT

*This paper applies the concept of symbolic capital introduced by Pierre Bourdieu on the research of the Slovak documentary field. The paper explains three different sources of symbolic capital for documentary producers and directors; movies themselves, director's acting in front of camera and media discourse about movies and their directors. The paper accents the importance of symbolic capital in state funded industry and shows how it is perceived by commissioners of the Audiovisual Fund in Slovakia.*

Keywords: discourse analysis ▪ symbolic capital ▪ Pierre Bourdieu ▪ documentary film ▪ Audiovisual Fund ▪ Slovakia

## 1. ÚVOD

Európsky film, obzvlášť ten dokumentárny, je častokrát odkázaný na systém štátnej podpory. Od vzniku Audiovizuálneho fondu (ďalej AVF alebo Fond) – ako hlavnej inštitúcie poskytujúcej štátnu podporu pre filmový priemysel na Slovensku – býva fondom podporených približne 80 % celovečerných dokumentárnych projektov (Vlček, 2018, s. 56). Prítom samotná osoba žiadateľa býva pri rozhodovaní o ne/pridelení podpory jedným z najzásadnejších kritérií a hodnotitelia komisií (nie len dokumentárneho, ale i hraného filmu) majú častokrát tendenciu tematizovať skúsenosti žiadateľa ako argument pre podporu projektu, ako naznačujú predošlé štúdie (Urban, 2016; Vlček, 2018).

Doterajšie štúdie však neponúkajú komplexné vysvetlenie mechanizmov, ktoré

obraz žiadateľa – ako „skúseného autora“ – v myšliach komisárov konštruujú. A práve to je cieľom tejto štúdie; cez koncept symbolického kapitálu, pochádzajúceho z prác Pierra Bourdieuho, vysvetlíť, aké mechanizmy môžu do procesu konštruovania obrazu autora vstupovať, kde všade možno nájsť zdroje identity autora a akým spôsobom pôsobia tieto mechanizmy vo verejnom diskurze.

Kým Bourdieuho práce vychádzajú predovšetkým z analýzy literárneho poľa, aplikovanie jeho konceptov na pole filmu nie je nové. Avšak texty zamerané na slovenský filmový priemysel sa doposiaľ o takýto prístup naplno nepokúsili. I české texty, ktoré s konceptom poľa vo výskume filmu pracujú, neaplikujú koncept symbolického kapitálu v jeho plnej šírke.<sup>1</sup> Okrem samotného poznania mechanizmov budovania symbolického kapitálu vo filmovom priemysle práca prináša aj aplikáciu teoretického rámca, ktorý v tomto rozsahu nie v tejto oblasti úplne ustálený.

Potreba analýzy symbolického kapitálu v rozsahu tejto štúdie vychádza tiež z prozaickej otázky: kto je dokumentárny režisér (alebo) producent na Slovensku? Odpovede na túto otázku možno bez hlbšieho skúmania, na základe intuície, rozložiť na pomyselnom spektre od začiatočníka po etablovaného tvorca. Na strane začiatočníka môže stáť ktokoľvek, kto práve režíruje (alebo produkuje) vlastný film, a nezáleží na tom, či má predošlé skúsenosti. Až film dokončí, stane sa debutantom, no bežné je, obzvlášť u čerstvých absolventov filmových fakúlt, že ďalej filmy nerežirujú a pracujú v inej oblasti. Sú teda režiséromi? Niektoré festivaly zas vyhlasujú špeciálne kategórie pre tvorcov, ktorí dokončili druhý alebo tretí film, inak je vnímaný autor, ktorého filmografia obsahuje desiatky filmov. Prvotné úvahy nad týmito odlišnosťami vnímania režiséra v diskurze ma viedli ku konceptu „profesionality“, avšak vzhľadom k tomu, že v poli umenia je bežné binárne rozdelenie ochotník/profesionál, rozhodol som sa toto uvažovanie ďalej nerozvíjať. Práve aplikácia konceptu symbolického kapitálu pomáha tieto rozdiely medzi tvorcami lepšie pochopiť.

Tento text okrem aktualizácie Bourdieuho teórií na dokumentárnom poli na Slovensku (ako podpoli poľa filmového priemyslu) prináša vysvetlenie, ako sa existencia samotných filmov a ich následne úspechy stávajú zdrojom symbolického kapitálu, ako je konštruovaná identita režiséra v mediálnom diskurze, ktorý je následným zdrojom symbolického kapitálu režiséra, a nakoniec ako môže vystupovanie režiséra pred kamerou – ktoré je pre slovenských režisérov skôr výnimočné – posilňovať symbolický kapitál režiséra. V poslednej kapitole vysvetlím, ktoré mechanizmy utvárania symbolického kapitálu možno v samotných hodnoteniach podaných projektov nájsť a ako tieto mechanizmy ovplyvňujú rozhodnutia hodnotiteľov.

Ťažiskom textu sú štyri prípadové štúdie zamerané na Zuzanu Pisussi ako takmer výhradnú samoproducentku, Petra Kerekesa, ktorý sa príležitostne stáva aj producentom cudzích projektov, Ivana Ostrochovského, ktorý je režisér, ale veľkú časť jeho producentského portfólia predstavujú projekty iných režisérov (aj projekty hrané), a Maria Homolku, ktorý síce má režisérske skúsenosti, avšak toho času produkuje len

1 Pozri napr. Szczepanik, Zahrádka (eds.) (2018).

cudzí projekty. Takéto rozdelenie vychádza z mojej systematickejšej práce v oblasti slovenského dokumentu, kde vo svojej pripravovanej dizertačnej práci navrhujem práve takúto kategorizáciu producentov na základe ich primárneho zamerania. Rozhodnutie pre tento výber posilňuje i prvotný postreh,<sup>2</sup> ktorý naznačil, že identita režisérov je omnoho silnejšia a identita producentov býva častokrát upozadovaná, čo v tejto práci preukázali i niektoré prípadové štúdie.

## 2. TEÓRIA POĽA A SYMBOLICKÝ KAPITÁL

Bourdieu naprieč svojimi prácami hovorí, že pole je sieť objektívnych vzťahov medzi pozíciami, ktoré jednotliví aktéri v ňom zaujímajú. „Každá pozícia je objektívne definovaná svojim vzťahom voči ostatným pozíciám, teda inými slovami systémom relevantných, teda výkonných vzťahov, dovoľujúcich ich situovať voči všetkým ostatným pozíciám v štruktúre celkového rozvrhnutia vlastností“ (Bourdieu, 2010, s. 303). Na všetkých aktéroch, ktorí do (literárneho, filmového alebo iného) poľa vstupujú, pôsobia sily, ktoré sú ale odlišné podľa pozícií, ktorú daný aktér v poli zaujíma. Navyše medzi jednotlivými aktérmi v poli prebieha neustály boj o moc. Na to, aby sme mohli pole skúmať, musíme tieto pozície spoznať a spoznať i vzťahy medzi nimi. Na to potrebujeme chápať, čo a prečo chcú jednotliví aktéri dosiahnuť, slovami Bourdieuho, aký typ *špecifického kapitálu* chcú nadobudnúť.

V každom poli podľa Bourdieuho prebieha kolektívna viera v hru so všetkými jej pravidlami (*illusio*) a v posvätnú hodnotu predmetu tejto hry, ktorý je ako predpokladom, tak produktom samotného priebehu hry. Na samotnej hre sa zakladá samotná *posväcujúca moc*, ktorá umožňuje niektorým *posväteným* umelcom premeniť niektoré produkty v *posvätené* objekty, tvrdí Bourdieu (2010, s. 302). Čo má na mysli, keď hovorí o *posvätnosti*? Nie je ďaleko, a sám si to uvedomuje, od benjaminovského ponímania mena autora ako fetišu a konceptu aury umeleckého diela. Tvrdí, že „hodnotu umeleckého diela“ neprodukuje samotný umelec, ale pole produkcie, v ktorom toto dielo vzniká. „Umelecké dielo existuje ako symbolický objekt obdarený hodnotou, len ak je známe a uznávané verejnosťou obdarenou estetickými dispozíciami a estetickou kompetenciou“ (Bourdieu, 2010, s. 300). Inými slovami, na to, aby mohla byť dielu pripísaná nejaká „umelecká hodnota“, musí existovať také publikum, ktoré má dostatok kompetencií dielo verejne *oceniť*, aby sa stalo známym, Bourdieu by použil pojem *posvätiť*. Slovo z náboženských diskurzov tu je na mieste, pretože v takomto prípade ide o „vieru v hodnotu diela“ (Bourdieu, 2010, s. 301).

Bourdieu vymenúva mnoho subjektov, ktoré sa podieľajú na vytváraní takéhoto *posvätenia*. Od štátnych inštitúcií, ako sú ministerstvá, cez pološtátne a príspevkové inštitúcie, ako sú galérie, akadémia, historici, kritici, umelecké školy a ďalšie

2 Prvá analýza budovania symbolického kapitálu práve cez vystupovanie pred kamerou bola prednesená na konferencii The NECS 2019 v príspevku s názvom: Documentary Director in Front of the Camera as a Way of Building Symbolic Capital Through Storytelling, táto štúdia predstavuje rozšírenie predneseného príspevku.

inštitúcie produkujúce umelcov, až po inštitúcie a aktérov produkujúce divákov, ako sú učitelia, rodičia, kolektív. Navyše dodáva, že v minulosti sa v poli kultúrnej produkcie ustanovil „súbor inštitúcií slúžiacich k evidencii, uchovávaníu a analýze diel“ v podobe reprodukcí, katalógov, odborných revue, galérií atď., pričom v kontexte filmu by sme tu mohli spomenúť rôzne národné centrá zodpovedné za propagáciu národnej kinematografie. Tvrdí, že tiež narastá počet pracovníkov, ktorí sa venujú „oslavnej propagácii umeleckých diel a intenzifikácii obehu diel a umelcov“, čím má na mysli rôzne veľké medzinárodné výstavy a galérie, v oblasti filmu tu bez pochyb patria festivaly. „Všetko prispieva k ustanoveniu bezprecedentného vzťahu medzi umeleckým dielom a jeho vykladačmi: napríklad už diskurz o diele nie je len pomocník majúci podporiť pochopenie a ocenenie diela, ale súčasť produkcie diela a jeho zmyslu a hodnoty“ (Bourdieu, 2010, s. 228).

Čo ale autor získa, keď je jeho dielo *posvätené*? Môže získať rôzne druhy špecifického kapitálu, predovšetkým *symbolický kapitál*, teda istú formu nefinančného kapitálu, ktorý je ale umelec schopný neskôr za ekonomický kapitál zmeniť. Pre autora, ktorý chce zaujímať miesto v centre poľa, je extrémne dôležitý, pretože v poliach kultúrnej produkcie prebieha tzv. „dvojaká ekonomická logika“.

Umelecké a literárne polia sú totiž podľa Bourdieuho miestom stretu dvoch protikladných módov produkcie a výmeny. Na jednom póle stojí *antiekonomická ekonomika* toho, čo nazývame *čistým umením* alebo *umením pre umenie*. Tá vychádza z akejsi povinnosti „rozoznať hodnoty nezištnosti“, spočívajúcej v takej výrobe, v ktorej autor odmieta (obchodnú) ekonomiku a finančný (krátkodobý) zisk, čím sa jeho výroba javí ako nezištná v zmysle absencie priameho finančného úžitku. Takýto autor je podľa Bourdieuho úplne *autonómny*, pretože produkuje len to, čo chce on, a nie to, čo chce publikum (dopyt). Jediným „ekonomickým“ (v širokom, nefinančnom slova zmysle) cieľom takéhoto autora je akumulácia *symbolického kapitálu*, ktorá ale nijak neznižuje jeho autonómiu. Koncept *symbolického kapitálu* je najbližší bežne užívanému pojmu *renomé*. *Symbolický kapitál*, podobne ako *renomé*, neprináša priamy ekonomický zisk, Bourdieu preto vraví o „odoprenom ekonomickom kapitáli“, avšak ostatní aktéri v poli *symbolického kapitálu* ostatných vnímajú ako istú formu kreditu a sú si vedomí, že za istých podmienok, napríklad pri úspechu v grantovej žiadosti, tento kredit prináša priame ekonomické zisky (Bourdieu, 1998, s. 235). Podriadením sa podmienkam donátora grantu tak autor istú autonómiu môže strácať, ale miera takejto straty je tradične nižšia, ako podriadenie sa požiadavkám publika. Napríklad AVF po ukončení projektu kontroluje len finančnú stránku projektu a naplnenie cieľov v zmysle odovzdania filmu vo fáze a metráži, ktorá bola zjednaná v zmluve. Priame obsahové zásahy AVF do podporených projektov takmer neexistujú, v praxi sa vyskytujú len niektoré nezamýšľané vplyvy vznikajúce napríklad pri udelení nižšej dotácie, ako bola požadovaná: nižšia technická kvalita, redukcia počtu lokácií a pod.

Na opačnom, heteronómnom, póle poľa platí „ekonomická logika umeleckého a literárneho priemyslu“, kedy výroba vychádza v ústrety dopytu a k predaju kultúrnych

statkov sa pristupuje ako k predaju akéhokoľvek iného výrobku. Prednosť má predaj, distribúcia a „okamžitý a dočasný úspech“, čo môže byť napr. výška nákladu, v prípade filmu napríklad počet platiacich divákov. Pre takýchto autorov je možné získať istý symbolický kapitál vedľa toho ekonomického len vtedy, ak „odmietnu najhrubšie formy ziskuchtivosti a celkom úplne zamlčia svoje zisťné zámery“ (Bourdieu, 2010, s. 191).

Na rozdiel od pólu, ktorý prísne riadi ekonomická logika, je obchod s čistým umením akýmsi „obchodovaním bez obchodovania“ (Bourdieu, 2010, s. 200). Takéto princípy je náročné interpretovať čisto s pomocou nástrojov ekonómie. Na tomto póle totiž dochádza ku konštantnému kolektívnemu popieraniam hodnoty ekonomického zisku.

Koncept *symbolického kapitálu* i ostatných typov špecifického kapitálu, ktoré Bourdieu naprieč svojou prácou definuje, je hojne používaný naprieč výskumom rôznych polí, predovšetkým umeleckých. Za viac než dvadsať rokov ale musel čeliť i istej kritike. V oblasti filmu predovšetkým v dôsledku globalizácie filmových polí. David Hesmondhalgh (2006) napríklad upozorňuje na to, že sociálnu a kultúrnu významnosť tzv. blockbustrových filmov na heteronómnej strane poľa nie je možné vysvetliť cez Bourdieho uvažovanie o posvätení diela. Tieto filmy získavajú iné formy *posvätnosti*, ako definuje Bourdieu. Navyše takéto diela vytvárajú svoje špecifické podpolia, kde určujú vlastné pravidlá hry, na čo Bourdieu neponúka koncepty schopné tieto procesy vysvetliť. Napríklad dnes veľmi úspešné filmy spoločnosti *Marvel* či sága *Star Wars* sú možno niektorými autormi odmietané v tradičnom Bourdieuho ponímaní ako komerčné, ale nemožno odoprieť, že sa im dostáva inému typu posvätenia v podobe vytvárania kultov a širokých fanúšikovských základní a ich autori kumulujú rôzne formy špecifického kapitálu.

Marijke de Valck zas upozorňuje na to, že dnes koexistujú odlišné stratégie finančnej kapitalizácie symbolického kapitálu naakumulovaného cez filmové festivaly. Ako príklad takejto dvojakosti uvádza thajského filmára Apichatponga Weerasethakula, niekoľkonásobne úspešného laureáta cien napríklad z festivalu v Cannes, ktorý nepretavuje svoje festivalové úspechy do vysokých tržieb. Opačný prístup má Lars von Triere, festivalovo nemenej úspešný nezávislý filmár, ktorí dokáže vypredávať kiná takmer po celom svete (de Valck, 2014, s. 81).

Avšak žiadna z revízií Bourdieuho náhľadu na *symbolický kapitál* nie je aplikovateľná na pole slovenského dokumentárneho filmu. Premeny, ktoré sa podpísali pod spôsoby, akým môžu filmári svoju prácu monetizovať, sa len málo odrážajú v poli slovenského dokumentu. Skutočný komerčný úspech (v zmysle finančného zisku) má len niekoľko komerčne zameraných dokumentov portrétujúcich hviezdy hudby či športu<sup>3</sup> a väčšina dokumentov má len nízku návštevnosť, a teda minimálne príjmy

3 Dva najnavštevovanejšie filmy sú 38 (Daniel Dangl, 2014), s hrubými tržbami v distribúcii 541 238 eur, a *RYTMUS – sídliskový sen* (Miro Drobný, 2015), s tržbami 402 349 eur. Okrem týchto dvoch žiaden z dokumentov v histórii slovenskej samostatnosti neprekročil tržby sto tisíc eur (Ulman, 2009–2019).

z distribúcie,<sup>4</sup> pričom zisky z televíznej distribúcie tiež nie sú vysoké, pretože televízia do projektov vstupuje už vo výrobe ako koproducent, a teda jej vklad je súčasťou rozpočtu už pri zostavovaní nákladov na film. Ani v oblasti zahraničnej distribúcie nie sú slovenskí dokumentaristi výrazne úspešní, ak opomenieme výnimky, ako je Pavol Barabáš, vyrábajúci filmy blízke cestopisom, ktoré sa tešia televíznej popularite, alebo jednotky projektov, ktoré od počiatku počítajú so širokou medzinárodnou distribúciou, pretože sú širokými medzinárodnými koprodukciami (napr. filmy Petra Kerekesa). Väčšina slovenských dokumentaristov je odkázaná na *odložený zisk*, teda úspechy ich filmov im uľahčia získavanie verejných prostriedkov pre ich nasledujúce filmy. To potvrdzujú aj rozdiely v rozpočtoch medzi prvým a druhým filmom jednotlivých režisérov alebo vysoké dotácie, ktoré obdržali v posledných rokoch niektorí dokumentaristi po úspechu ich debutov (napr. Mária Rumanová). A práve kombinácia absencie príležitostí filmy monetizovať tak, ako ukazujú zahraničné štúdie, ktoré revidujú koncept *symbolického kapitálu* a praxi AVF, pre ktorý je stále *symbolický kapitál* tvorcov dôležitý, akcentuje, že je tento koncept v poli slovenského dokumentu stále relevantným.

### 3. TRI OBLASTI KONŠTRUKCIE SYMBOLICKÉHO KAPITÁLU

Cieľom tejto štúdie je vysvetliť, čo všetko sa môže podieľať na vytváraní symbolického kapitálu v očiach hodnotiteľov AVF.<sup>5</sup> Práve tento podmieňovací spôsob je dôležitý. V niektorých prípadoch je totiž možné na základe výrokov hodnotiteľov presne identifikovať, z čoho daný obraz žiadateľa v očiach komisárov pochádza – to robím v poslednej kapitole tohto textu –, v mnohých prípadoch však konkrétny zdroj symbolického kapitálu žiadateľa nemožno presne identifikovať. Ak napríklad komisár o režisérovi hovorí ako „renomovanom“, nedá sa povedať, z čoho takýto prívlastok vyvodil. Mnohé z týchto procesov sú dokonca vnútorné, pravdepodobne samotným komisárom neznáme, a preto je nutné uvažovať o všetkých potenciálnych zdrojoch konštrukcie symbolického kapitálu: existencia filmov a ich úspechy, mediálny diskurz o tvorcov a vlastná propagácia tvorcov skrze ich samotné filmy.<sup>6</sup>

Samotná existencia filmov a ich festivalové úspechy sú jasným zdrojom symbolického kapitálu. Ochota zveriť žiadateľovi prostriedky je priamo naviazaná na vnímanie schopnosti dokončiť filmový projekt, a tá je demonštrovaná práve v natočených

4 Okrem dvoch vyššie spomenutých len šesťnásť filmov prekročilo v hrubých tržbách desať tisíc eur, z nich polovica dvadsať tisíc: *Všetky moje deti* (Ladislav Kaboš, 2013) – 83 862 eur, *Mečiar* (Tereza Nvotová, 2017) – 77 944 eur, *Sloboda pod nákladom* (Pavol Barabáš, 2016) – 44 026 eur, *Arcibiskup Bezák Zbohom...* (Olga Záblická, 2014) – 37 978 eur, *IMT Smile a Lúčnica: Made in Slovakia* (Paľo Janík, 2016) – 35 784 eur, *Vábenie výšok* (Pavol Barabáš, 2017) – 27 637 eur, *Richard Müller: Nespoznaný* (Miro Remo, 2016) – 23 808 eur, *Devínsky masaker* (Gejza Dezorz, 2011) – 22 915 eur. Ostatné dokumentárne filmy majú tržby len niekoľko tisíc či sto eur (Ulman, 2007–2019).

5 Okrem nižšie popísaných mechanizmov to môže byť celý rad ďalších individuálnych mechanizmov, napríklad členstvo stavovských inštitúciách, podiel na výuke na filmových školách, členstvo v rôznych festivalových porotách a mnohé ďalšie.

6 Samotní tvorcovia nemajú takmer žiaden systematický marketing. Na sociálnych sieťach sú skôr menej aktívny a ich stránky sú skôr súborom anotácií k ich filmom ako premyslenou koncepčnou marketingovou kampaňou.

filmoch. Ich nasledujúce festivalové úspechy sú prakticky jediným kvantifikovateľným úspechom tvorcov, vzhľadom na vyššie popísanú neekonomickú povahu poľa slovenského dokumentu.

V súlade s Bourdieuhov prístupom predpokladám, že na hodnotenie projektov má vplyv i širší kontext poľa, v ktorom sa žiadatelia nachádzajú. Predpokladám, že na vnímaní žiadateľov komisármi sa podieľa i mediálny diskurz o týchto autoroch a samotné filmy, ktoré títo režiséri či producenti natáčajú. Tento predpoklad vychádza z faktu, že samotní komisári sú súčasťou poľa dokumentárneho filmu na Slovensku. Väčšina z komisárov sú alebo boli aktívni producenti či režiséri, zdieľajú pravidlá hry v danom poli (*ilusio*) a akumulácia symbolického kapitálu je (alebo bola) aj ich cieľom ako autorov.<sup>7</sup>

Aj keď nemožno s istotou tvrdiť, ako a do akej miery sa napríklad mediálny diskurz podieľa na utváraní vnímania symbolického kapitálu komisármi, pochopenie mechanizmov, ktoré symbolický kapitál v mediálnom diskurze utvárajú, je dôležité. Nakoniec posledná kapitola ukazuje, že v niektorých prípadoch hodnotenia odrážajú mediálny diskurz o tvorcoch.

Pre vyššie uvedené dôvody budem hľadať zdroje symbolického kapitálu aj mimo samotné hodnotenia. Najprv vysvetlím, akým spôsobom priamo AVF kvantifikuje symbolický kapitál cez „kredit žiadateľa“, ktorý je vedľa hodnotenia obsahu projektu a rozpočtu projektu jednou z troch zložiek celkového bodového hodnotenia každej žiadosti o štátnu podporu. Kým táto prvá časť analýzy je univerzálne platná pre všetkých žiadateľov, v nasledujúcich častiach sa už zameriam na štyri konkrétne prípady, ktoré uvádzam v úvode tejto práce. U týchto režisérov budem rekonštruovať verejný diskurz o týchto štyroch tvorcoch a vysvetlím, akým spôsobom sa líši konštrukcia ich identít vo vzťahu k ich úspechom a aktivitám.

V ďalšej časti sa budem venovať konštrukcii identity režiséra skrze samotné filmy, konkrétne cez vystupovanie režisérov pred kamerou. Toto rozhodnutie vychádza z predpokladu, že samotné filmy sa podieľajú na vytváraní symbolického kapitálu ich autorov. Tento predpoklad dokladujú aj samotné hodnotenia prezentované v kapitole sedem. Rozhodnutie zúžiť analýzu samotných filmov na tie, v ktorých samotní režiséri vystupujú pred kamerou, vychádza z konceptu reflexivity, ktorý v oblasti skúmania filmu rozvádza Robert Stam. Ten za reflexívne považuje široké spektrum postupov, ako napríklad priame adresovanie diváka výpoveďou na kameru, film vo filme či prítomnosť filmovej techniky v obraze, ktoré divákovi umožňujú uvedomenie si samého seba ako filmového diváka (Stam, 1992, s. x). Reflexivita „požýva diváka preskúmať design a textúru“ filmového diela a upriamuje pozornosť na fakt, že film je len „konštrukt v podobe textu“ (Stam, 1992, s. 1). Ak teda prvok reflexivity – režisér pred kamerou – núti diváka bližšie uvažovať o spôsobe, akým je konštruovaný samotný film, obdobne ho núti bližšie uvažovať o osobe režiséra, ktorý film

<sup>7</sup> V komisiách sa vyskytujú aj filmový teoretici, u ktorých je správne predpokladať, že poznajú mediálny diskurz o tvorcoch, ktorých projekty hodnotia.

konštruoval, a teda takýto film sa silnejšie podieľa na formovaní symbolického kapitálu režiséra, ktorý vníma divák. V tejto časti vychádzam z predpokladu, že komisári AVF sú zároveň divákmi aspoň časti filmov, ktoré AVF podporil a pre účely tejto práce tieto kategórie stotožňujem.

#### 4. METODOLÓGIA

Koncept symbolického kapitálu, resp. analýza, akým spôsobom je budovaný v rámci rôznych diskurzov, pomáha špecifiká identita režiséra, ku ktorým som sa vyjadroval vyššie, vysvetliť. Kláť si otázku, kto je dokumentárny režisér/producent, znamená, pýtať sa na to, ako sú v odlišných diskurzoch reprezentované jeho identity.<sup>8</sup>

Diskurzívna analýza Jamesa Paula Geeho ponúka priamy nástroj „analýzy budovania identít“. Tie vníma Gee cez rôzne indície a stopy, ktoré vytvárajú sociokultúrne situované významy o identitách jednotlivých aktérov (Gee, 1999, s. 86). Takýmito indíciami môžu byť snahy rečníka (nezáleží na tom, či vedomé alebo nie) vyberať taký slovník, ktorý prislúcha konkrétnej triede alebo sociálnej skupine, prípadne označovanie ostatných v snahe sa pripojiť, či vymedziť voči nejakej skupine (Gee, 2011, s. 110). Gee vo svojich starších textoch (Gee a Green, 1998, s. 139) priznane vychádza z prác Donala Carbaugha (1996), ktorý okrem biologickej identity (pohlavie, rasa a pod.), psychologickej identity (napr. povahové vlastnosti), kultúrno-sociálnej identity (napr. príslušnosť k sociálnym skupinám) definuje aj *kultúrno pragmatický idióm identity*. Takáto identita vychádza z jej performatívneho módu v duchu prác Ervinga Goffmana (1967), podľa ktorého sme všetci subjektom sociálneho vystúpenia či predstavenia. Carbaugh tvrdí, že *kultúrno pragmatický mód identity* sa prejavuje až v konkrétnej komunikačnej situácii, kedy konkrétny človek, v závislosti na povahe a charaktere situácie, o sebe niečo hovorí, nejako koná, nejaký je. Sociálne identity tak Carbaugh vníma ako dimenzie a výstupy komunikačných performancií, ktoré sú, kvôli kultúre, príznačné pre jednotlivé situácie a v rámci týchto situácií sú vykonávané konkrétnym spôsobom (Carbaugh, 1996, s. 25–27).

V tomto texte analyzujem tri konkrétne situácie, v ktorých sú demonštrované identity aktérov: mediálny diskurz, samotné filmy, hodnotenia projektov. Carbaugh a do veľkej miery aj Gee sa obracajú predovšetkým k samovytváraniu identít rečníkmi. Mňa však samovytváranie identít zaujíma len v prípade vystupovania režiséra pred kamerou ako jedinom komplexnejšom prejave režisérov mimo novinový diskurz. V prípade analýzy mediálneho diskurzu a hodnotení projektov podávaných režisérmí ma zaujíma, ako je ich identita vytváraná inými rečníkmi, predovšetkým aké konkrétne diskurzívne nástroje sú tradične v týchto situáciách využívané na vytváranie identity režiséra, o ktorom je daný text. Faktom je, že i v prípade

8 Táto štúdia zámerne vypúšťa hľadisko samotných režisérov/producentov a ich seba-identifikáciu, ktorá má iné paradigmatické východiská.

novinových článkov sa režiséri spolupodielajú na vytváraní tejto identity – poskytli rozhovor – avšak konečná kontrola takto vytvorenej identity nie je v ich rukách.

V analýze mediálneho diskurzu pracujem s textami, ktoré vybrala výstrižková služba Slovenského filmového ústavu do zložiek k menovaným režisérom (do septembra 2019), a to v nasledujúcich počtoch: Piussi 52, Kerekes 30, Ostrochovský 15 a Homolka 12 textov. Išlo predovšetkým o rozhovory s uvedenými, primárne od roku 2008, pričom niektoré staršie rozhovory s Homolkom vyšli v roku 2004 a následne po prvých úspechoch Kerekesa vyšlo niekoľko textov o ňom.<sup>9</sup> Jednotlivé články vyšli predovšetkým v denníkoch SME a Pravda, prípadne v Hospodárskych novinách, neskôr v Denníku N. Z týždenníkov má najväčšie zastúpenie takýchto textov Týždeň a Život. Niekoľko textov je aj z českých periodík, predovšetkým Reflexu, ale aj deníka Hospodárske noviny. Jednotky textov vyšli v iných periodikách.

Vystupovanie režisérov pred kamerou analyzujem najprv pomocou diskurzívnej analýzy samotných filmov (ich zoznam v príslušnej kapitole) a následne, ako doplnok tejto analýzy, sa zameriavam na recenzie k týmto filmom. K tomuto kroku som sa uchýlil preto, lebo predošlé práce (Urban, 2016; Vlček, 2018) nepreukázali, že by sa v hodnoteniach k projektom odrážal tento mechanizmus, avšak ako som naznačil vyššie, vzhľadom k tomu, že komisári i kritici zdieľajú jedno pole, možno predpokladať, že sa i kritiky filmov spolupodielajú na vytváraní symbolického kapitálu vnímaného zástupcami Fondu.

Výber článkov pre analýzu vplyvu vystupovania režiséra pred kamerou na vnímanie jeho identity v diskurze prebehol vo februári 2019. Celkom bolo analyzovaných 60 recenzií k deviatim filmom. Vyhľadávanie prebehlo online a obsahovalo kľúčové slová mena režiséra a názvu filmu. Následné porovnanie s výstrižkami SFÚ k menovaným režisérom ukázalo, že takéto hľadanie je dostatočne reprezentatívne. Dokonca ukazuje to, že podstatná časť recenzií vychádza len v online priestore, a teda takéto vyhľadávanie slúži k vytvoreniu úplnejšej vzorky.

V poslednej časti ponúkam analýzu premeny manifestácie symbolického kapitálu producentov v hodnoteniach ich projektov podaných na AVF. Táto časť odráža práve vzťah medzi predošlými zdrojmi symbolického kapitálu a vnímaním symbolického kapitálu komisármi Fondu. Je však nutné myslieť na to, že takéto reprezentácia symbolického kapitálu je čiastková a neúplná, pretože hodnotenia neodrážajú vnímanie producentov komisármi v absolútnej novej miere. Časť postojov komisárov sa do hodnotení nemusí dostať, a to z mnohých dôvodov: časopriestorové limity pôsobiace pri písaní hodnotení, nevedomé postoje, autocenzúra atď. Táto analýza prebehla v septembri 2019 metódou tematickej analýzy, pričom som vychádzal predovšetkým z postupov Sergeja Moscoviciho (2008), ktorý za tému považuje takú propozíciu či schému, ktorá môže zastupovať širšiu skupinu schém vzťahujúcich sa k jednému

<sup>9</sup> Rok 2008 nie je arbitrárne vybraný. V tomto roku sa totiž v mediálnom diskurze začínajú menovaní producenti objavovať oveľa častejšie, pretože jednak začali aktívnejšie pôsobiť a tiež preto, že s rastúcim počtom dokumentárnych filmov rastie i mediálny záujem o túto oblasť.

obsahu, ktorý môže byť formulovaný odlišnými spôsobmi či podobami. Medzi jednotlivými témami vyjadrenými v týchto schémach existujú prepojenia, na základe ktorých možno porozumieť vzájomným vzťahom jednotlivých tém, ako napríklad príbuznosť, podradenosť a ďalšie.

## 5. SYMBOLICKÝ KAPITÁL POCHÁDZAJÚCI Z EXISTENCIE FILMOV SAMOTNÝCH A Z ICH ÚSPECHOV

Najľahšie skúmateľným zdrojom symbolického kapitálu producentov a režisérov sú samotné filmy a ich následné úspechy na lokálnych i medzinárodných súťažiach, ktoré sú istým spôsobom hodnotenia kvality týchto filmov.

Samotný Fond považuje každý dokončený film na konte producenta za istú kvalitu, ktorú bodovo ohodnotí v kategórii kredit žiadateľa (Kredit žiadateľa, 2013). Na tomto mieste ponúknem len stručný prehľad toho, za čo všetko dostávajú žiadatelia body v tejto kategórii. Vedome sa dopúšťam istej redukcie, podrobný popis systému bodovania je dostupný na stránkach AVF.

Bodovanie by sme mohli rozdeliť do troch skupín: realizované filmy, ocenenia, producentské a distribučné úspechy.

V skupine *realizované filmy* sa oceňujú dlhometrážne filmy uvedené v kinách, pričom počet hraných filmov je násobené koeficientom 9, dokumentárne koeficientom 8 a animované koeficientom 10. Body producent získa i za minoritné koprodukcie (koeficient 5 bez rozdielu formy, žánru, minútáže), krátkometrážne diela (hrané sú násobené koeficientom 7, ostatné 4) a televízne projekty (koeficienty odrážajú minútáž i typ filmu). Istú formálnu výhodu v tejto časti hodnotenia majú pred tvorcami dokumentu tvorcovia animovaných a po nich hraných filmov. To vychádza predovšetkým z finančnej náročnosti jednotlivých foriem, no nič to nemení na fakte, že do istej miery vyšší symbolický kapitál získavajú nedokumentaristi. Je ešte nutné dodať, že v tejto skupine je nastavený bodový strop na 120 bodov, ktorí mnohí etablovaní tvorcovia ľahko presahujú.

*Ocenenia* filmov sú hodnotené nasledovne: počet filmov, ktoré získali národnú cenu (Slnko v sieti a Igric) je násobený koeficientom 10, ostatné národné ceny koeficientom 5. Koeficientom 20 sa násobí ocenenie či užšia nominácia na jednu z týchto medzinárodných cien: Oscar, EFA, Emmy, Golden Globe, Cartoon d'Or. Na festivaloch, ktoré AVF považuje za festivaly kategórie „A“,<sup>10</sup> sa počet výhier násobí koeficientom 20, iné ocenenia koeficientom 10 a samotné zaradenie do programu koeficientom 5. V skupine „INÝ FESTIVAL“ sú koeficienty polovičné (10–5–2). Počet ocenení na

10 Nutno zdôrazniť, že AVF má vlastný zoznam tzv. áčkových festivalov. Tento pojem sa však naprieč filmovým priemyslom používa rôzne, za áčkové festivaly sa tradične považujú tie najstaršie a najprestížnejšie, pričom najviac formalizovaný je zoznam, ktorý pripravuje Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (FIAPF), dostupný na [www.fiapf.org](http://www.fiapf.org). Hierarchia festivalov sa môže u jednotlivých inštitúcií a aktérov líšiť, a teda v praxi i symbolický kapitál, ktorý ocenenia prinášajú, môže byť vnímaný odlišne. Pre bližšie k hierarchii festivalov pozri Loist (2016).

festivaloch mimo zoznam je násobený koeficientom 3. Maximálny počet bodov v tejto kategórii je 160.<sup>11</sup>

Za *producentské a distribučné výsledky* sa považuje počet projektov podporených EURIMAGES (koeficient 15 pre hlavného producenta, 7 pre koproducenta) a MEDIA (koeficient 7 pre hlavného producenta a 10 pre slate funding<sup>12</sup>), počet získaných dotácií zo zahraničných fondov (koeficient 5), počet filmov v medzinárodnej kinodistribúcii (koeficient 10) a televíznej distribúcii (koeficient 5) a celkový počet divákov v kinách a TV vysielaní na Slovensku (násobený 0.01 pre kinodivákov, 0.002 pre divákov televízie). Na počte zahraničných divákov nezáleží. V rámci tejto kategórie môže ešte producent získať 10 bodov, ak je registrovaný ako nezávislý producent v audiovizíii v zmysle zákona. Maximálny počet bodov v tejto kategórii je 120.

Producent môže získať aj *mínusové body*, ak má nevysporiadané či nedokončené dotované projekty, alebo neoprávnene použil prostriedky AVF.

Tento, do istej miery úmerný, výpočet bol nutný, pretože utvára obrázok o tom, čo sú oficiálne kvantifikované kritéria pre hodnotenie skúsenosti autora, a teda v súčte i celého projektu. Kvantitatívne hodnotenie projektov, ktorého kredit žiadateľa je súčasťou, má však do istej miery len pomocný charakter, pretože dôležitá je momentálna konkurencia projektov v rámci danej výzvy (a množstvo alokovaných prostriedkov na danú výzvu), ako ukazujú iné štúdie (Vlček, 2018, s. 63). Jednotlivé projekty totiž komisári (podľa ich vlastných slov) častokrát zoradia podľa vlastných predstáv o tom, ktoré projekty by mali byť podporené a ktoré nie. Následne im pridelia body tak, aby toto poradie bolo dodržané. Štúdie však tiež ukazujú, že tvorcom pripisovaný symbolický kapitál je v textových hodnoteniach projektov častokrát tematizovaný (Urban, 2016; Vlček, 2018). I posledná analýza v tejto práci ukáže, že autori sú častokrát hodnotení ako „skúsení“, „etablovaní“, „renomovaní“ atď.

Úspechy režiséroov hodnotené v kategórii kredit žiadateľa sa ale na mnohých miestach prekrývajú so slovnými hodnoteniami. Hodnotenie autora ako „etablovaného“ alebo „skúseného“ s najväčšou pravdepodobnosťou vychádza práve z kritérií popísaných vyššie, predovšetkým z počtu realizovaných filmov a ich festivalových, distribučných a iných úspechov. Vyššie popísané kvantifikovateľné kritéria sa teda v hodnotení odrážajú prakticky dvakrát. Raz v mysliach hodnotiteľov, ktorí nazerajú na podané žiadosti optikou zohľadňujúcou tieto úspechy a toto uvažovanie reflektujú v slovných hodnoteniach, a druhýkrát v bodovej kategórii kredit žiadateľa, ktorá je súčasťou každého hodnotenia. Takéto hodnotenie teda možno konceptualizovať skrze symbolický kapitál. Do tejto inak abstraktnej konštrukcie nám tak pochopenie kvantifikovaných kritérií fondu prináša aspoň niekoľko konkrétnych kritérií, i keď nemožno s istotou definovať mieru dôležitosti partikulárnych kritérií pre jednotlivých hodnotiteľov.

11 Audiovizuálny fond. (2011). *Zoznam festivalov*. <http://www.avf.sk/support/kreditziadateľa/zoznamfestivalov.aspx>

12 Slate funding je podávanie skupiny projektov v rámci jednej žiadosti.

Na tom, do akej miery sa oficiálne kritéria Fondu premietajú do uvažovania jednotlivých hodnotiteľov, ale nemusí úplne záležať, už samotný princíp totiž zásadne ovplyvňuje hodnotenia. Napríklad debutanti majú dvojnásobne sťažené podmienky na vstup do poľa. Bojujú s istou (netvrdím, že zakaždým neoprávnenou) nedôverou komisárov, vychádzajúcou z toho, že za žiadateľa nemôžu hovoriť jeho predošlé úspechy, a zároveň ich samotný bodovací systém (ak sa vôbec aplikuje) odsúva na nižšie miesta v celkovom poradí, práve pre nízky počet bodov za ich predošlé úspechy. Analogicky sú dvakrát zvýhodnení tvorcovia, ktorí v minulosti realizovali úspešné filmy, avšak dvojnásobne v ich prospech. Tento mechanizmus tak v hodnotní posilňuje dopady symbolického kapitálu tvorcov.

## 6. OSOBA REŽISÉRA V MEDIÁLNO M DISKURZE

Vyššie som vysvetlil, prečo je symbolický kapitál formovaný mediálnym diskurzom dôležitý v rozhodovaní AVF. Nižšie vysvetlím, ktoré konkrétne diskurzívne nástroje sú v danej situácii – písanie textov o dokumentaristoch – využívané a ako sa premieňa ich používanie s rastúcim symbolickým kapitálom tvorcov.

*Absolutórium filmovej školy* je prvým z mechanizmov, ktoré v diskurze identitu režiséra formujú. V slovenských podmienkach ide najčastejšie o ukončenie Vysokej školy múzických umení v Bratislave, prípadne Filmovej a televíznej fakulty Akadémie umení v Prahe, alebo Akadémie umení v Banskej Bystrici. Kým v hodnoteniach komisárov som takéto zmienky nenašiel (to nemusí nutne znamenať, že tam nie sú), v mediálnom diskurze sa objavujú často. Takúto zmienku nachádzame v textoch o všetkých štyroch producentoch, ktorých som vybral pre prípadové štúdie. Podrobnejšie vývoj prítomnosti tejto informácie v čase zrekonštruujem na prípade Petra Kerekesa, ktorého začínajú zamestnanci SFÚ v rámci výstrižkov sledovať od jeho celovečerného debutu z roku 2003. Práve v tomto roku vychádza vo Film.sk krátky rozhovor s Kerekesom o jeho *66 sezónach* a po titulku začína slovami: „Peter Kerekes (1973) je absolvent filmovej réžie na bratislavskej VŠMU...“ Následne text pokračuje vypočítavaním jeho krátkometrážnych filmov (Michalovič, 2003). Zmienkou o jeho štúdiu začína i ďalší text z tohto roku: „[h]oci Peter Kerekes vyštudoval na bratislavskej Vysokej škole múzických umení réžiu hraného filmu, upísal sa dokumentu“ (Opuldusová, 2003). Odhliadnuc od nevedomosti autorky, že katedra dokumentu na FTF VŠMU v čase Kerekesových štúdií ešte neexistovala, i tu vidíme potrebu vytvoriť identitu „debutanta“, minimálne v poli celovečerného dokumentu, najprv na základe absolutória filmovej školy.

Po prvých *festivalových úspechoch* sa dôraz na absolutórium znižuje. V ďalších rokoch má väčšiu posväcujúcu silu fakt, že Kerekes bol na festival v Cannes zaradený do programu *Producers on the Move*. Touto súvislosťou v roku 2009 začína uvádzať veľká časť textov, ktoré okrem tohto faktu tematizujú jeho film *Ako sa varia dejiny* (Opuldusová, 2009; Paštéková, 2008; Kampf, 2009). Zmienku a absolutóriu VŠMU

tieto články obsahujú ďalej v texte, ale dôležitejším sa stáva festivalový úspech, ktorý sa dostáva do úvodu textu.

Podobným prerodom prechádza aj identita Ivana Ostrochovského vytváraná v mediálnom diskurze. Pred dokončením filmu *Koza* (2015) je v textoch uvádzaný napríklad ako „filmový teoretik a praktik v jednom“. Následne pokračuje perex s kontextom o štúdiu filmovej vedy a doktorátu Ostrochovského a následnom štúdiu dokumentárnej réžie na VŠMU (Bokníková, 2012). Po filme *Koza* je skôr akcentovaný „svetový úspech“ tohto filmu, kedy ho „Európska filmová akadémia vybrala medzi 50 najlepších filmov roka“ (Štiflová, 2015).

Vidíme teda, že absolútorium môže byť dôležitým zdrojom identity, ktorý ju môže formovať dlhodobo, avšak vo chvíli, kedy za producenta začínajú „hovoriť jeho výsledky“ v podobe ocenení, dostávajú v textoch prednosť. Vzdelanie a ocenenia sú teda dva najpríznačnejšie mechanizmy konštrukcie identít režisérov v mediálnom diskurze.

*Odbornosť dokumentaristu na tému, ktorej sa venuje*, je ďalším z mechanizmov konštrukcie identít v mediálnom diskurze. Dokumentarista sa po tom, ako dokončí film na nejakú tému, stáva pre médiá autoritou a je automaticky oprávnený sa k danej téme vyjadrovať. Keďže vzorku z výstrižkov zo SFÚ tvorili primárne rozhovory s producentmi (recenzie vychádzajú v denníkoch len veľmi poskromne), bolo možné tento jav pozorovať naprieč všetkými prípadmi.

Najvýraznejší je však u Zuzany Piussi, u ktorej nie je identita tak výrazne kreovaná na základe medzinárodných ocenení, pretože v porovnaní s Kerekesom či Ostrochovským získala menej významných cien. Navyše jej témy jej filmov sú často krát politické, spoločensko-kritické a obsahujú výrazné prvky, ktoré vyvolávajú silný mediálny ohlas. A práve istá kontroverzia je pevnou súčasťou jej mediálneho obrazu. Preto skôr, ako sa dostaneme k tomu, ako sa z Piussi stáva v mediálnom diskurze akási „autorita“ na jednotlivé témy, vysvetlím, v čom spočíva jej kontroverzia. Tento jav je totiž zásadný v analýze hodnotení jej projektov podaných na AVF, ktorému sa venujem nižšie. Stručne by sme mohli to, ako tieto „kontroverzie“ popisuje mediálny diskurz, zhrnúť v spojení s jej filmami takto: *Výmet* (2003) – kukláči vtrhnú do zlého bytu; *Anjeli plačú* (2005) – prvý film o LGTI komunite na Slovensku, kde nevystupuje žiadna lezba; *Babička* (2009) – 55-ročná protagonistka spáva s výrazne mladšími mužmi; *Koliba* (2009) – za neblahý koniec Slovenskej filmovej tvorby môžu sami nejednotní filmári; *Nemoc tretej moci* (2011) – film o justícii, kde jedna z hlavných „záporných postáv“, sudkyňa Helena Kožíková, podáva na Piussi trestné oznámenie; *Od Fica do Fica* (2012) – film o najväčšej slovenskej korupčnej kauze zo strachu multiplexy odmietnu premietiť; *Český Alláh* (2017) – hlavného predstaviteľa na ulici bodnú preto, že je moslim; *Selský rozum* (2017) – film o devastačnom poľnohospodárstve Andreja Babiša zo strachu odmietne ČT sprvu vysielateľ.

Celkový mediálny obraz Piussi výstižne rekonštruuje (a zároveň posilňuje) perex jedného rozhovoru z mesačníka XANTYPA, ktorému sa pri jeho bulvárnejšom

zameraní darí cez zveličenie (až karikatúru) vystihnúť to, ako býva Piussi naprieč printovými médiami označovaná:

O slovenské dokumentaristice Zuzaně Piussi se v tisku dočtete, že je kontroverzní. Když dojde na osobní setkání, spatříte milou a křehkou mladou ženu s názory, pod které byste se také podepsali. Jenže ona se nebojí dotýkat se témat, kde i obyčejný občanský postoj nutně narazí. Někdy stačí určité temné jevy kolem nás pouze ukázat, bez komentáře a je oheň na střeše. (Adamovič, 2014)

Piussi býva naprieč všetkými denníkmi a týždenníkmi, viac alebo menej bulvárnyymi či serióznymi, označovaná ako „provokatívna filmárka“, ktorej „snímky vždy šokujú“ (Čížová, 2012). Jej „krehkosť“, kontrastujúca s výbušnými témami, ktoré si vyberá, býva tiež často súčasťou mediálneho diskurzu, predovšetkým pre jej vysoký hlas a útlú postavu.

A práve kontroverzné témy, ktoré sú pre redakcie pre svoj potenciál osloviť publikum zaujímavé, vedú k tomu, že Piussi sa cez rozhovory dostáva do mediálneho diskurzu najčastejšie zo štyroch dokumentaristov, ktorým sa venujú tieto prípadové štúdie. Piussi dostáva priestor na vyjadrenie svojho názoru k danej téme u každého z jej filmov. V článku k filmu *Anjeli plačú* redaktorka dáva priestor Piussi popisovať okrem zážitkov z premiéry filmu aj jej postoje k adopciám detí homosexuálmi či k tomu, že homosexualita je skôr spektrom ako dichotómiou (Andrejčáková, 2006). V rozhovore k filmu *Koliba* zas Piussi odpovedá na otázky ako: Prečo sa nedokázali filmári dohodnúť? (Koželová, 2008). Po filme *Muži revolúcie* zas vychádza v denníku SME celostránkový rozhovor o tom, ako vo verejných funkciách často zotrávajú komunisti (Rehák, 2012). Až k sociologicko-politologickým úvahám v porovnaní českej a slovenskej politickej situácie Piussi vyzýva Miloš Krekovič (2017) vo veľkom rozhovore po filme *Selský rozum*.

Podobný mechanizmus filmárskej skúsenosti ako oprávnenia až odborne komentovať verejné dianie sa objavuje u všetkých producentov. Ide tak o silný nástroj propagácie, pričom sa ukazuje, že kontroverznejšie témy filmov vedú k väčšiemu priestoru v médiách.

Odlišne od vyššie uvedených je konštruovaná *identita producentov*. Kým ostatný traja dokumentaristi, ktorým sa vyššie venujem, sú primárne režiséri, ktorí si zároveň produkujú svoje filmy (a niekedy aj cudzie), Mario Homolka, ktorému sa venuje štvrtá prípadová štúdia, je predovšetkým producent. Sám bol v minulosti i režisérom a dnes je jedným z mála, ktorý dnes sám nerežuruje a venuje sa len producenstvu. Jeho mediálny obraz sa ale s jeho producenstvom nespája, i keď texty spomínajú, že sám je producentom a podieľal sa napríklad na filmoch Jara Vojteka. Primárny mediálny obraz Homolku spočíva v jeho vzťahu s RTVS. Na prelome rokov 1998 a 1999 bol šéfredaktorom dokumentu vtedajšej STV, odkiaľ odišiel pre nespokojnosť. Následne sa pre médiá stal človekom, ktorý dokáže komentovať stav dokumentárneho poľa

predovšetkým z hľadiska nezávislej produkcie a spolupráce s verejnoprávnu televíziou (Kúdelová, 2004). Ako autor je vnímaný len v spojení s reláciou *Pod lampou*, ktorú v tom období režíroval (Kúdelová, 2007). Na jeho prípade tak vidíme, že samotné producentstvo oprávňuje skôr k vyjadreniam komentujúcim stav priemyslu. V spojení so samotným filmom, prípadne širšie jeho témou, je pre mediálny diskurz zaujímavý režisér, nie producent. Z toho vyplýva, že budovanie symbolického kapitálu pre „čistých producentov“ je o čosi náročnejšie ako pre tých, ktorí si svoje filmy aj režírujú. Byť len producentom je tak z hľadiska získavania priestoru v médiách „nevýhodné“.

## 7. OSOBA REŽISÉRA V JEHO FILME

Vyššie som už naznačil, prečo považujem samotné filmy za dôležitý nástroj vytvárania identity režiséra. Filmy môžu vytvárať dojem istého štýlu režiséra, teda súboru formálnych prvkov, ktoré režisér používa, môžu tiež vytvárať i dojem tematického zamerania režiséra. To všetko sa môže, ako ukážem v poslednej kapitole, odrážať v hodnoteniach, vo výrokoch, ktoré by sme mohli voľne parafrázovať nasledovne: „tento režisér má kultivovaný výraz“ alebo „toto je typ témy, ktoré tento režisér dokáže spracovať“. Podobné hodnotenia sa môžu objavovať aj vo mediálnom diskurze o režiséroch, ako som ukázal vyššie.

Vyššie tiež uvádzam, že propagácia slovenských dokumentov mimo samotný mediálny diskurz je skôr marginálna, a preto považujem vystupovanie režiséra pred kamerou za zásadný nástroj konštrukcie identít režiséra. Filmov, kde by vystupoval dokumentárny režisér pred kamerou, nie je veľa, a preto som tie kinematografické, kde sa tento prvok vyskytuje, analyzoval aj pre účely tejto state (medzi rokmi 1990–2018 som našiel deväť takýchto filmov).

Pri analýze som došiel k záverom, že na Slovensku neexistuje režisér, ktorý by dlhodobo a systematicky pracoval s týmto prvkom naprieč svojou filmografiou. Kým v Českom prostredí môžeme režisérov ako Jan Gogola ml. či Vít Klusák nachádzať pred kamerou v mnohých ich filmoch, zdá sa, že pre slovenských režisérov musí byť takýto prvok motivovaný vždy filmom samotným. Buď ide o motiváciu vychádzajúcu z príbehu filmu, alebo zo subžánru či inej konvencie, ku ktorým sa film snaží priblížiť.

*Filmy motivované samotným príbehom* sú zamerané na osobný<sup>13</sup> alebo profesijný život<sup>14</sup> samotného režiséra; na to, akým spôsobom osobu režisérskeho formoval život jej

13 *Nový život* (Adam Olha, 2012), v ktorom sa režisér snaží pochopiť motiváciu svojho otca opustiť svoju pôvodnú rodinu a s novou partnerkou si založiť rodinu novú.

14 *Posledný autoportrét* (Marek Kuboš, 2018), v ktorom režisér kontemplanuje nad svojou neschopnosťou dokončiť veľký projekt v posledných rokoch.

predkov<sup>15</sup>; na príbeh rodného mesta režiséra<sup>16</sup>; alebo na príbeh umeleckej skupiny, ktorej je režisér súčasťou<sup>17</sup>. Istú výnimku predstavuje film o známom slovenskom rapperovi<sup>18</sup>, ktorý nie je o živote režiséra, a predsa sa režisér nachádza pred kamerou. Režisér tu ale vstupuje pred kameru predovšetkým preto, aby reflektoval proces natáčania ako taký, napríklad v spore so svojou hlavnou postavou, kedy sa režisér sám stáva súčasťou príbehu. V ďalších scénach, kde si režisér prechádza rodinné fotografie svojho protagonistu alebo rapperovi ukazuje hrubý strih filmu, je motivácia príbehom síce slabšia, ale ako u predošlých aj tu platí, že ide o reflexivitu v zmysle, ktorý som popísal vyššie, teda odraz procesu zaznamenávania filmu, ktorého je režisér súčasťou.

*Dokumenty motivované subžánrom* alebo iným typom konvencie sú tie, kde je pre daný subžáner prirodzené (je to v súlade s konvenciou), že režisér vystupuje pred kamerou. V analyzovaných filmoch ide predovšetkým o postupy televíznej investigatívnej publicistiky. Takýto princíp reportéra pred kamerou sa uplatňuje v reláciách ako *Reportéri*, *Lampáreň* a podobne. V analyzovanej vzorke išlo o dva filmy, ktoré sú zamerané na kontroverzné témy, ktorých vyriešenie má celospoločenský presah.<sup>19</sup> Aj preto sa ich režiséri neboja ísť až na hranu prijateľného z morálno-etického hľadiska. Režiséri v nich vystupujú pred kamerou vo chvíľach, keď je to pre daný subžáner bežné: keď oslovujú svojho respondenta, používajú skrytú kameru atď.

Aké identity ale režiséri v týchto filmoch vytvárajú? Či už ide o motiváciu v samotnom príbehu alebo v subžánri, v oboch prípadoch dochádza k istej reprezentácii osoby režiséra. Aj keď pre všetkých režisérov je vlastná snaha odhaliť pravdu, či už o skúmanej kauze alebo o ich osobnom živote, nástroje, ktoré na to používajú, sa rôznia a tým sa líšia aj konštruované identity.

Kirchhoff a Piussi, ako investigatívci, konštruujú identity režisérov, ktorí sú ochotní v záujme celej spoločnosti prekračovať hranice prijateľného. Napríklad Kirchhoff oslovuje svojich respondentov v situáciách, kedy to podľa vlastných slov týchto respondentov „nie je vhodné“. Používa aj skrytú kameru, keď zvoní na dvere bývalého generálneho prokurátora, a to, že sa s ním prakticky baví na záznam, mu nepriznáva. V ďalšej scéne zas režiséra vidíme pred kamerou hovoriť so sudcom na chodbe (priznane), pričom sudca ho pozve k sebe do kancelárie „ale bez kamery,“ hovorí sudca a Kirchhoff vstúpi dovnútra. Kamera ostáva na chodbe natáčať dvere, ale celý rozhovor počujeme vďaka mikrofónu, ktorý ma režisér na sebe. A to vrátane poznámky sudcu o tom, že dnes sa človek musí báť toho, kto ako záznam zneužije – presne v duchu, ako tento rozhovor nakoniec pre „väčšie dobro“ zneužije Kirchhoff. Aj Piussi používa podobné praktiky: skrytú kameru, kameru držanú v úrovni pásu,

15 *Felvidek: Horná zem* (Vladislava Plančíková, 2014), v ktorom režisérka pátra po svojich slovensko-maďarských koreňoch. *Očami fotografky* (Matej Mináč, 2015), v ktorom Mináč natáča portrét svojej matky.

16 *66 sezón* (Peter Kerekes, 2003), ktorý je príbehom košickej plavárne, celého rodného mesta režiséra i jeho starého otca.

17 *Film vlna vs. breh* (Martin Štrba, 2014) je príbehom fotografov, ktorý spolu so Štrbom študovali na pražskej FAMU.

18 *RYTMUS – sídliskový sen* (Miroslav Drobný, 2015).

19 *Kauza Cervanová* (Robert Kirchhoff, 2013) a *Nemoc tretej moci* (Zuzana Piussi, 2011).

aby pôsobila, že je vypnutá, ale predsa beží a podobne. Všetky tieto nástroje sa podieľajú na vytváraní identity odvážnych, angažovaných a spoločensky uvedomelých režisérov, ktorí síce porušujú pravidlá súkromia či ochrany osobnosti, ale robia to vo verejnom záujme.<sup>20</sup>

Odlíšne identity vytvárajú režiséri, ktorí pre vystupovanie pred kamerou nachádzajú motiváciu v príbehu samotnom. Väčšina z týchto filmov, s výnimkou filmu o Rytmusovi, sú filmy osobné. Aj preto tieto filmy vytvárajú identity osobných a úprimných režisérov, ktorí sa neboja prezradiť to, čo väčšina ľudí verejne neprezradza. Navyše väčšina z týchto filmov pracuje s prvkami reflexivity, čím akcentuje fakt, že režisér je ten, kto zachytenú realitu ovplyvňuje, manipuluje či vytvára. Plančíková, Olha a Štrba na niektorých miestach pracujú s kamerou ako s istou formou rekvizity, symbolu, ktorý reprezentuje ich profesiu; vystupujú na obraze s kamerou v ruke, buď zaznamenávajú samých seba s kamerou v odraze zrkadla, alebo sú zachytení druhou kamerou. Tieto scény sú zámerné a nevychádzajú z produkčných limitov, ako napríklad v prípade použitia skrytej kamery, kedy Kirchhoff či Piussi nemajú inú možnosť, ako danú scénu natočiť. Plančíková sediac za stolom debatuje so svojimi rovesníkmi, zatiaľ čo ju natáča druhá kamera. Zábery z jej kamery nepriťahujú v tejto scéne nič nové, neplnia žiadnu premyslenú estetickú funkciu. Kamera je tu len rekvizitou, ktorú filmárka drží v ruke, a tým akcentuje svoju identitu ako filmárky. Olha a Štrba zas natáčajú samých seba v odraze zrkadla, pretože sú kameramanmi vlastných filmov, nemajú druhého kameramana. Nejde o z núdze cnosť, pretože neskôr sa vo filme vyskytujú aj bez kamery v rukách, ide o spôsob zvýznamnenia ich role filmárov – nezáleží na tom, či vedomý, alebo premyslený.

Prvky reflexivity zvýznamňujúce identitu filmára nájdeme aj v ostatných filmoch v tejto skupine. Kerekes sa prechádza pred kamerou po kúpalisku, aby našiel dievčinu, ktorú by mohol natočiť, ako pláva na chrbte v bazéne, a tým zrekonštruovať scénu preletu bombardérov ponad plaváreň v roku 1944, ktorú ako svoju spomienku popisuje jeho respondentka. Mináč i Drobný majú tiež vo svojich filmoch scény, kedy svojim sociálnym hercom hovoria, čo majú robiť. To všetko akcentuje identity dokumentaristov – tvorcov zachytenej reality.

Ďalšiu z identít, ktorú niektorí režiséri v rámci týchto „osobných“ filmov akcentujú, je ich identita, ktorá nepochádza z vnútra filmu ako takého, ale stojí nezávisle na ňom. Keď Kerekes rozpráva po maďarsky, akcentuje tým svoju identitu vychádzajúcu z jeho maďarských koreňov. Táto identita (na rozdiel od identity filmára) existuje

20 Problém oprávnenosti porušovať etické a zákonné normy v záujme spoločnosti je samozrejme omnoho komplikovanejší. Vyššie som sa snažil zachytiť len základný naratív, ktorý sa v diskurze vyskytuje. Zatiaľ za takého chovanie nebol postihnutý žiaden dokumentarista a súčasná judikatúra sa prikláňa skôr k tomu, že pri výkone verejnej funkcie musí natáčanie každý verejný funkcionár strpieť, a to aj v prípade, ak mu nebolo vopred oznámené. (Otázkou do diskusie je, či vo všetkých situáciách v týchto filmoch šlo o výkon verejnej funkcie.) Etické otázky je ešte náročnejšie posúdiť, pretože záleží na individuálnych etických hodnotách posudzovateľa a tiež na jednotlivých etických prístupoch, ktoré sú na hodnotenie aplikované; z utilitaristického hľadiska je takéto konanie ku prospechu občanom, Kantov kategorický imperatív by ale mohol viesť k úvahám, kedy je takéto správanie problematické.

nezávisle na tom, či tento film bude existovať, alebo nie, film ju len zvýznamňuje. Obdobne svoju národnostnú identitu podtrhuje Plančíková. Štrba a Ol'ha zas zvýznamňujú svoju príslušnosť k FAMU; Štrba a jeho kolegovia o nej mnohokrát hovoria, Ol'hu vidíme na jeho promóciách na FAMU. I táto identita by existovala nezávisle na filme. Filmy nasledujúce žánrové konvencie (v tomto prípade investigatívne), túto funkciu nie sú schopné plniť, pretože osobné životy režisérov sú v nich upozadené. Takýto akcent je výsadou osobných filmov.

Majú ale tieto závery oporu v realite divákov týchto filmov? Vníma človek, ktorý sa na tieto dokumenty pozerá, identity režiséra rovnako? Na širokej diváckej vzorke som tieto tézy neoveroval. V hodnoteniach jednotlivých filmov som takéto odkazy našiel len okrajovo. Avšak to, že vystupovanie pred kamerou môže byť silným zdrojom identity režiséra, dokazuje kritický mediálny diskurz o jednotlivých filmoch. Ak z mojich analýz vyplýva, že režisér konštruuje svoju identitu ako otvoreného a osobného filmára, podobný typ hodnotení nájdeme aj v samotných recenziách. Plančíkovej sa podľa jedného kritika podarilo jej „vlastný príbeh rozptýliť v desiatkach cudzích príbehov“ (Kovalčík, 2014), Ol'hov film je zas „osobný, vnútorne slobodný a ľudsky pravdivý“ (Branko, 2013), v ktorom ukazuje „svoj problém, svoju tému“ (Chuchma, 2013) a „povýši bolestnú osobnú výpoveď na svedectvo s istou všeobecnou platnosťou“ (Ľapajová, 2013). Štrba zas prináša „generačnú výpoveď o vášni, umení a živote“, zatiaľ čo je „osobný a kreatívny“ (Kinema, 2015).

Na druhej strane, téza spojená s reflexivitou ako zobrazením schopnosti režiséra ovplyvňovať realitu nebola na základe analýzy mediálneho diskurzu preukázaná. Len výnimočne sa objavujú zmienky na túto tému, napríklad v prípade Kerekesa, ktorý podľa recenzenta nie je len „tvorcom filmu, ale dokonca jeho aktérom“ (Sládková, 2004), teda dochádza ku komentovaniu výskytu Kerekesa pred kamerou, avšak nijakým spôsobom to nekonštruje Kerekesovu identitu v závislosti na miere reflexivity jeho filmu.

Identity Piussi a Kirkhoffa sú v súlade s mojimi tézami o tom, ako filmy ich identity konštruujú. Kirkhoff je videný ako „reportér, vyšetrovateľ, detektív, svedok, a najmä občan, nespokojný, s [...] rozsudkami“ (Kúdelová, 2013). Podobne je videný i v ďalších recenziách k tomuto filmu. S identitou Piussi je to o čosi komplikovanejšie, pretože jej mediálny obraz v prípade tohto filmu bol zatiernený podaním trestného oznámenia na jej osobu sudkyňou, ktorá vo filme vystupuje.

Vystupovanie režisérov pred kamerou predstavuje veľmi špecifický, a dalo by sa namietť, že v zásade marginálny, spôsob, ako sú identity režisérov kreované a ako ovplyvňujú symbolický kapitál režisérov. Nezahrnúť ho ale do analýzy by znamenalo redukciu, ktorá by znižovala komplexnosť analýzy nástrojov vedúcich k ustanovovaniu a formovaniu symbolických kapitálov jednotlivých režisérov. Navyše aj v tomto prípade ide o nástroj špecificky vlastný režisérom – v žiadnom filme sa nevyskytuje „producent pred kamerou“ – aj preto je nutné ho do analýzy zahrnúť. Predstavuje tak ďalšiu „výhodu“, ktorou režiséri pri konštrukcii svojho symbolického kapitálu disponujú.

## 8. IDENTITY REŽISÉROV V HODNOTENIACH

V predošlých kapitolách som ukázal, akými spôsobmi je symbolický kapitál utváraný v mediálnom diskurze a cez samotné filmy. V tejto podkapitole ukážem, akým spôsobom je symbolický kapitál jednotlivých producentov vnímaný v čase komisármi AVF, pričom sa pokúsím ukázať jednotlivé mechanizmy budovania identity popísané vyššie, ktoré majú svoje varianty aj v samotných hodnoteniach.

Vyššie som uvažoval o tom, ako môže *predošlá tvorba* (z hľadiska témy a formy) pôsobiť ako záruka kvality. Komplexnejší vhlad do tohto fenoménu nám ponúkajú posudky k žiadosti Zuzany Piussi na projekt *Sladké srdce* (2012), ktorý má byť paradokumentom. V hodnotení tohto projektu sa komisár odkazuje k celovečernému debutu Piussi *Babička*, ktorú vníma ako paradokument, takže *predošlá tvorba* má byť istou zárukou kvality. Hlavnou postavou pripravovaného filmu, ktorý sa uchádza o podporu, má byť Talian, ktorý si nedokáže pre svoju koketnosť nájsť lásku. A práve „chlapácka“ téma je podľa jedného z hodnotiteľov prekážkou v tom, aby bola Piussi pri režirovaní tohto filmu úspešná. Hodnotiteľ píše: „na tento typ chlapáckej témy sa výnimočne hodí viac práve autor námetu a budúci autor scenára [Maroš Berák, doplnil autor]“. *Predošlá režisérska skúsenosť* s podobným žánrom je tak pre Piussi výhodou, avšak fakt, že je žena ju diskvalifikuje v očiach komisára. Odhliadnuc od absurdnosti tejto úvahy, vidíme, ako komplikovane môže *predošlá tvorba* na hodnotiteľov pôsobiť. Kým vyššie som písal, že *predošlé skúsenosti* môžu pôsobiť ako záruka, že režisér ďalší film zvládne, tu vidíme, že v konkrétnom rozhodovaní hrajú rolu ďalšie faktory, či už viac alebo menej racionálne.

*Identita vytváraná mediálnym diskurzom* bola v spojení s Piussi najkomplexnejšia zo všetkých prípadových štúdií. V priebehu rokov sa táto identita angažovanej filmárky, tak ako ju prezentuje mediálny diskurz, ustálila aj v očiach komisárov. Pre prehľad a zaujímavosť toho, akými rôznymi spôsobmi býva táto identita Piussi popísaná, stručne a výberovo uvediem variácie tejto témy: „fenomén filmárky ako odvážnej bojovníčky“ (Zlatý prach, 2013); „[k]ritické myslenie, ktoré sa snaží v spoločnosti podnieť Zuzana Piussi svojimi spoločensko-kritickými filmami, je nevyhnutnou súčasťou zdravej demokracie“ (Ukradnutý štát, 2017); „[a]utori sú skúsení dokumentaristi, ktorých dlhodobé zameranie na spoločensko-kritické témy podčiarkuje pravdepodobnosť dôsledného prístupu (Hlas lesa, 2018); „[z]vykli sme si u dokumentaristky Zuzany Piussi, že jej fokus je nastavený poriadne ostro a prísne tam, kde je zámerne tma a bahno“ (Lahostajný smäd, 2018).

*Festivalové úspechy* patria medzi najzásadnejšie mechanizmy tvorby symbolického kapitálu. Piussi je stále viac vnímaná ako etablovaná autorka, čomu prispieva aj fakt, že časť svojej tvorby natáča spolu so svojim manželom Vítom Janečkom, ktorý má tiež bohatú dokumentaristickú skúsenosť. V tíme sú hodnotení ako „uznávaní“ alebo ako „silné slovensko-české tvůrčí duo“ (Hlas lesa, 2018). Tiež býva komisármi vnímané, že „dokázali natočiť skvelé a dôležité filmy“ (V znamená lykožrúta, 2018), ale zároveň si hodnotitelia uvedomujú, že ich festivalové úspechy sú skôr lokálne a patrične

to tematizujú: „[t]vůrčí tým je velmi dobrý a oceňovaný, jakkoli [...] jen lokálně, v českém a slovenském prostředí“ (Ukradnutý štát, 2017). Vidíme teda, že predošlé úspechy filmov sú pre hodnotenia autora dôležité, ale časom do takéhoto hodnotenia nevyhnutne vstúpi i otázka medzinárodných festivalových úspechov.

Kým Piussi takmer žiadne festivalové ocenenia v žiadostiach na AVF neuvádza, Kerekes v tejto kategórii dosahuje maximálny počet bodov. Dokonca v súpise ocenení, ktoré je povinnou prílohou žiadosti, uvádza ceny a festivalové uvedenia predošlým pre svoje prvé dva filmy a zoznam ocenení ukončuje vetou: „[a] množstvo ďalších cien, ktoré už nemá zmysel vypisovať, pretože som dosiahol maximálny bodový strop“ (Peter Kerekes, 2018). A práve v tomto duchu je vnímaný Kerekesov symbolický kapitál v žiadostiach. Na mnohých miestach je vnímaný ako „renomovaný tvorca“, ktorý mal v minulosti „presvedčivé výsledky“ (Zamatoví teroristi, 2010). Dokonca niektorí hodnotitelia explicitne pomenúvajú vnímanie Kerekesa ako producenta, ktorý dokáže nakrútiť film s potenciálom na festivalový úspech: „Peter Kerekes vie prísť s netradičnou témou a predat ju na medzinárodných festivaloch, kde zväčša je aj bodujúca. Autor už neraz presvedčil, že je to jeho parketa“ (Náhradníci, 2014). Takýchto tvrdení nájdeme naprieč hodnoteniami ešte viac a nie je úplne produktívne ich ďalej uvádzať, pretože by boli len variáciou potvrdzujúcou zistenie, že festivaly sú pre hodnotiteľov dôležité. Kerekesov prípad ale dokazuje, že zahraničné ocenenia sú vnímané ako významnejšie v porovnaní s lokálnymi.

*Schopnosť zabezpečiť koprodukčných partnerov*, prezentovaná v predošlých filmoch, je ďalším dôležitým kritériom. Napríklad v spojení s doposiaľ nedokončeným filmom o cenzoroch jeden z hodnotiteľov o Kerekesovi píše: „žiadateľ sa môže oprieť o predchádzajúce koprodukčné partnerské vzťahy so zahraničnými spoločnosťami“ (Cenzori, 2013). Obdobne je vnímaný aj v ďalšom projekte o náhradníkoch astronautov, ktorí sa nakoniec do vesmíru nedostali: „medzinárodne potentný projekt, kde sa režisér už v minulosti osvedčil pri realizácii medzinárodných koprodukčných projektov“ (Náhradníci, 2014).

*Hodnotenie nerežirujúcich producentov* ukazuje zásadnú špecifickosť, ktorá je v súlade s tým, ako funguje diskurz o nich. Napríklad Ivan Ostrochovský, ktorý je ako režisér hodnotený ako „skúsený“ (Garda, 2012) a „profesionálny“ s „osobným nasadením“ (Garda, 2013), či „jeden z najoriginálnejších slovenských dokumentaristov stredného veku“ (60 minút, 2018), v žiadostiach na projekty, ktoré len produkuje a nerežiruje, nemôže počítať so svojim režisérske symbolickým kapitálom. Od vzniku Fondu Ostrochovský žiadal niekoľko dotácií na filmy iných režisérov a len výnimočne sa v hodnoteniach objavuje jeho osoba. Ak sa tematizuje symbolický kapitál, tak takmer vždy v spojení s režisérom. Či už išlo o Mira Rema (55, 2013), Zuzanu Piussi (Prezident a ja, 2015), alebo Máriu Rumanovú a Martina Kollára (Päťročnica, 2017). Pri niekoľkých projektoch bol pozitívne hodnotený tvorivý tím, avšak z hodnotení nie je nikdy jasné, do akej miery je producent súčasťou dobrého obrazu tohto tímu.

Len v jednom prípade je jasná zmienka o tom, že symbolický kapitál producenta,

tak ako ho vníma táto štúdia, prispel k podpore projektu. Ide o autoportrét Igora Luthera, v ktorom jeden z hodnotiteľov píše, že o podporu sa uchádza: „[s]kúsený producent a filmár v spolupráci s jedným z najúspešnejších slovenských filmárov [...]“ (Autoportret, 2019). Vidíme teda, že z hodnotení nemožno jasne tvrdiť, že spojenie producent–autor je pre hodnotiteľov dôležité len v niektorých prípadoch. Ukazujú to napríklad aj hodnotenia k úspešnému projektu *Hotel Úsvit* (2016) Márie Rumanovej. Prostriedky na tento film opakovane žiadal Ivan Ostrochovský, avšak zakaždým len s malým úspechom. K žiadosti bolo komisiou skôr pristupované ako k debutu, pričom viacerí komisári viackrát akcentovali, že ide o rozpracovanie školského projektu autorky (Čierna, 2014; 2015). Vidíme teda, že identita producenta je menej významná ako tá režisárska, podobne ako v mediálnom diskurze.

Tézu, že na symbolickom kapitáli producenta skôr nezáleží, podporuje aj prípadová štúdia reprezentácie symbolického kapitálu Maria Homolku v hodnoteniach k jeho žiadostiam. Z celkom sedemnástich žiadostí k dvanástim projektom je symbolický kapitál Homolku spomenutý len dvakrát (Dušan Hanák, 2014; Skutok sa nestal, 2014).

V hodnoteniach nebola tematizovaná *sledovanosť* predošlých dokumentov autorov, za ktorú môžu získať body v kategórii kredit žiadateľa. Ak sa hodnotí „divácky potenciál“, tak takmer výhradne v spojení s pripravovaným filmom. Obdobne som v analyzovaných hodnoteniach nenašiel zmienku o *absolutóriu filmovej školy* u žiadateľa ani o jeho *metódach vystupovania pred kamerou*. Absolutórium je pravdepodobne pre hodnotiteľov menej dôležité, obzvlášť v situácii, kedy dokáže žiadateľ dokladovať predošlé úspechy. Vystupovanie pred kamerou je zas pravdepodobne príliš špecifický formálny prvok, ktorý je vedľa všetkých ostatných menej zásadným pre komisárov.

## 9. ZÁVER

Táto štúdia ukazuje široké spektrum zdrojov symbolického kapitálu a vysvetľuje, akým spôsobom je symbolický kapitál režisérov konštruovaný a následne ako môže ovplyvňovať rozhodovanie komisárov Fondu.

V prvom rade môžu byť zdrojom symbolického kapitálu samotné témy filmov, ktoré môžu vo verejnom diskurze i v hodnoteniach komisárov zásadným spôsobom ovplyvňovať konštruovanie identít režisérov a pomôcť vytvárať obraz toho, čoho je režisér schopný, ktoré témy budú v jeho spracovaní úspešné a u ktorých tém je zárukou budúceho úspechu projektu. V niektorých prípadoch sa dokonca môže stať, že na základe zamerania sa na istú špecifickú tému v minulosti sa z režiséra vo verejnom diskurze stáva odborník na tento fenomén. Zároveň sa ukázalo, že spoločensko-kritické filmy dokážu generovať silnejší mediálny ohlas a vďaka tomu sa môžu stať významným propagačným nástrojom.

Druhým zdrojom symbolického kapitálu sú festivalové úspechy režiséra, ktoré v mediálnom diskurze zvyknú nahrádzať informácie o jeho vzdelaní, ktoré je dôležité predovšetkým v textoch o debutantoch. Medzinárodné úspechy idú ruka v ruke

so schopnosťou vyrobiť medzinárodne úspešný film, resp. takýmto spôsobom hodnotia komisári prácu medzinárodne oceňovaných režisérov.

Poukazujem tiež na to, že symbolický kapitál v prípade (režirujúcich) producentov má svoje špecifické pravidlá. V mediálnom diskurze oprávňuje producenta hovoriť o stave priemyslu, v hodnoteniach komisárov je režisérsky kapitál producenta takmer neprenositelný do projektov, v ktorých žiada podporu pre iných režisérov.

V tejto štúdií prinášam aj analýzu vystupovania režiséra pred kamerou. I to môže byť účinným nástrojom na posilňovanie jeho verejnej identity. Vo všetkých prípadoch bolo takéto vystupovanie motivované v samotnom filme, či už v jeho téme (ak ide o osobné filmy), alebo v subžánri (ak ide o filmy investigatívne). Z hľadiska vnímania identity žiadateľa komisármi však ide skôr o marginálny prvok.

I keď býva koncept symbolického kapitálu, tak ako s ním prichádza Bourdieu, vo výskume filmu revidovaný, predovšetkým v spojení s globalizáciou koprodukčných i distribučných trhov, v poli slovenského dokumentárneho filmu prevláda ešte stále jeho pôvodná definícia, teda definícia špecifického kapitálu neekonomického typu, ktorý ale môže byť (a býva) pretavovaný cez získavanie dotácií v kapitál ekonomický. V tomto texte tak nadväzujem na štúdie, ktoré na dôležitosť hodnotenia autora komisármi poukázali, avšak nepriniesli komplexnejšie porozumenie zdrojov tohto hodnotia (Urban, 2016; Vlček, 2018).

Vo vysoko kompetitívnom poli, kde dotáciu nezíska ani polovica projektov (Vlček, 2018, s. 58), vedie aplikácia tohto princípu k výraznému sťaženiu prístupu debutantov a tiež násobne posilňuje pozície skúsených tvorcov, ktorí okrem vysokého symbolického kapitálu disponujú aj znalosťami a schopnosťami, ktoré počas svojej práce nadobudli. Obom skupinám ale neostáva nič iné, ako pristúpiť na pravidlá hry a rátať s tým, že ich práca prináša predovšetkým kapitál symbolický a nie nutne ekonomický, ako je poukazané vyššie. V konečnom dôsledku tak symbolický kapitál nie len určuje pravidlá hry, ale tiež bráni ich revíziám a celý systém utužuje.

Tieto mechanizmy vedú tiež k tomu, že na Slovensku vzniká len veľmi málo projektov so skutočne komerčným zameraním. Tvorcovia s vysokým symbolickým kapitálom nebudú svoju pozíciu výrobou komerčných dokumentov ohrozovať, tá by totiž, zo samotnej logiky fungovania poľa, viedla k strate ich symbolického kapitálu.<sup>21</sup> Debutanti sa v tomto segmente etablujú len ťažko, pretože majú len malú šancu získať dotáciu Fondu na komerčné projekty a ich neskúsenosť ešte viac odradí súkromných donátorov, ktorí si finančný risk môžu dovoliť menej ako Fond.

**Miroslav Vlček** (1990) je absolventom odboru mediálne štúdiá a žurnalistika na Fakulte sociálnych štúdií Masarykovej univerzity a doktorandom Ústavu filmu a audiovizuálnej kultúry Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity. Vo svojom

21 Na tomto mieste ide skôr o hypotetický konštrukt, ktorý nezohľadňuje jednotlivé osobnosti pôsobiace v poli. U nich môže takýto nezáujem o komerčné produkty vychádzať z ďalšieho množstva faktorov, ako je napríklad vkus, záujem o konkrétne témy atď.

výskume sa zaujíma predovšetkým o slovenské producentské prostredie a tiež o oblasť dramaturgie ako nástroja uplatňovaného v audiovizuálnom priemysle.

## LITERATÚRA

- Bourdieu, P. (2010). *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host.
- Carbaugh, D. (1997). Situating Selves: The Communication of Social Identities in American Scenes. *College Composition and Communication*. 48. 431.
- Gee, J., P. (1999). *An Introduction to Discourse Analysis*. New York: Routledge.
- Gee, J., P. (2011). *How to do Discourse Analysis. A Toolkit*, New York: Routledge.
- Gee, J., & Green, J. L. (1998). Discourse analysis, learning, and social practice: A methodological study. *Review of Research in Education*, 23, 119–169.
- Goffman, E. (1967). *Interaction ritual; essays on face-to-face behavior*. Garden City, N.Y: Doubleday.
- Hesmondhalgh, D. (2006) Bourdieu, the Media and Cultural Production, *Media, Culture & Society*. 28(2). 211–231.
- Loist, S. (2016). The Film Festival Circuit: Networks, Hierarchies, and Circulation. In: M. de Valck & B. Kredell & S. Loist (Ed.). *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*. London: Routledge. 49–65.
- Moscovici, S. (2008). *Psychoanalysis: Its Image and Its Public*. Cambridge: Polity Press.
- Szczepanik, P., & Zahrádka, P. (eds.). (2018). *Mapa audiovizuálního pole v České republice z hlediska digitalizace a strategie pro jednotný digitální trh*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- Urban, M. (2016). *Sociálne reprezentácie v diskurze slovenských filmových profesionálov v rokoch 2012–2014*. Dizertačná práca. Bratislava: SAV.
- Vlček, M. (2018). Filmári verzus Audiovizuálny fond. Štúdia inštitúcie perspektívou ekonomických ukazovateľov, diskurzu o nej a jej vzťahov s filmovými profesionálmi. *Iluminace*. 30(3), 49–76.

## Citované pramene

- Adamovič, I. (2014). Zuzana Piussi. Věřím, že na Slovensku budu zase točit. *Xantypa*. 20(11), 48–49.
- Andrejčáková, J. (2006). Kontroverzný dokument. Zľakli sa? *Život*. [?](1), 10–15.
- Bokníková, N. (2012). Film ma baví teoreticky aj prakticky. *Film.sk*. 13(7), 25–27.
- Branko, P. (2013). Slnkom prežiarovaný ostrovček pozitívnej deviácie. *Film.sk*. [https://www.old.filmsk.sk/show\\_article.php?id=7227](https://www.old.filmsk.sk/show_article.php?id=7227).
- Čížová, L. (23. 1. 2012). Nový film, bude o tejto vláde aj o Gorile. *Hospodárske noviny*. 20(15), 8.

- Chuchma, J. (29. 9. 2013). Dokument Nový život: Táta nám nakoniec stejně nic nepoví. *Lidovky.cz*. [https://www.lidovky.cz/kultura/dokument-novy-zivot-tata-nam-nakonec-stejne-nic-nepovi.A130926\\_181640\\_in\\_kultura\\_btt](https://www.lidovky.cz/kultura/dokument-novy-zivot-tata-nam-nakonec-stejne-nic-nepovi.A130926_181640_in_kultura_btt).
- Kampf, V. (11. 7. 2009). Nebesky dobré věci. *Život*. [?](28), 29–31.
- Kerekes, P. (2018). *Peter kerekes s.r.o. zoznam filmov a ocenení 2018*. <http://registracia.avf.sk/attachment.php?q=eyJzIjoiMjAxOFwvMjAxODA5MDIcL2RvYzE1ZDdm-MWI5YzA4YWM3MDVhNmFLOGQxYS5wZGYiLCJhIjoiODUzNmRjZjYwZDFlN-GRiM2E2N2M5M2M5N2Q4OTE2MGIxMzM1ZjViZCJ9>
- Kinema (3. 5. 2015). vlna vs. breh najlepším česko-slovenským dokumentom. *Kinema.sk*. <http://www.kinema.sk/novinka/13174/vlna-vs-breh-najlepsim-cesko-slovenskym-dokumentom.htm>
- Kovalčík, J. (2. 4. 2014). Felvidék – Horná zem. *Cinemaview*. <https://www.cinemaview.sk/recenzie/felvidek-horna-zem>.
- Koželová, S. (2008). Filmárska trauma. *Žurnál*. 3(12), 36–37.
- Kredit žiadateľa. (2013). <http://www.avf.sk/support/kreditziadateľa.aspx>.
- Kúdelová, K. (18. 12. 2013). Filmovou udalosťou roka je dokument Kauza Cervanová. *SME Kultúra..* <https://www.kultura.sme.sk/c/7044572/filmovou-udalostou-roka-je-dokument-kauza-cervanova.html#ixzz5o0wzPIhs>.
- Kúdelová, K. (6. 10. 2004). Situácia v Slovenskej televízii – Roky to ide stále rovnako. *SME*. 12(231), 16.
- Kúdelová, K. (25. 1. 2007). Dramaturgia STV, to je ktorá pani? *SME*. 15(20).
- Michalovič, P. (2003). Spomienky v 66 sezónach. *Film.sk*. 2003, 4(6), 26–27.
- Opuldusová, J. (2003). Plaváreň plná príbehov. *Listy*. 2003, [?](12), 18–19.
- Opuldusová, J. (27. 5. 2009). Vtip zabral, našiel som koproducentov. *Pravda*. 19(120), 22.
- Paštéková, M. (5. 2. 2008). Náš život si podľa žiadneho receptu neuvaríme. *Hospodárske noviny*. 17(25), 16.
- Rehák, O. (21. 11. 2012). Komunisti nás stále ovplyvňujú. *SME*. 20(17), 11.
- Sládková, E. (11. 2. 2004). 66 sezón. *Kinema*. <https://www.kinema.sk/recenzia/11649/66-sezon-66-sezon.htm>.
- Štiflová, A. (2015). Svetový úspech filmu Kozovi nič nehovorí. *TV oko*. [?](37), 4–7.
- Ťapajová, E. (6. 3. 2013). Nový život. *Kinema*. <https://www.kinema.sk/recenzia/36393/novy-zivot-novy-zivot.htm>.
- Ulman, M. (2007). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2006*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko.
- Ulman, M. (2008). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2007*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko.
- Ulman, M. (2009). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2008*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko.
- Ulman, M. (2010). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2009*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko.

- Ulman, M. (2011). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2010*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko.
- Ulman, M. (2012). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2011*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko.
- Ulman, M. (2013). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2012*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko..
- Ulman, M. (2014). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2013*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko.
- Ulman, M. (2015). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2014*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko.
- Ulman, M. (2016). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2015*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko.
- Ulman, M. (2017). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2016*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko.
- Ulman, M. (2018). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2017*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko.
- Ulman, M. (2019). *Správa o stave slovenskej audiovizie 2018*. Bratislava: MEDIA Desk Slovensko.

### Citované hodnotenia projektov

55. (2013). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_id=3637](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_id=3637).
- 60 minút. (2018). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=5&x\\_id=8150](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=5&x_id=8150)
- Autoportret. (2019). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=5&x\\_id=9337](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=5&x_id=9337).
- CENZORI. (2013). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=4&x\\_id=3703](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=4&x_id=3703).
- Čierna. (2014). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_id=4542](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_id=4542).
- Čierna. (2015). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_id=4968](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_id=4968).
- Dušan Hanák. (2014). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=4&x\\_id=4771](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=4&x_id=4771).
- Garda. (2012). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=4&x\\_id=2304](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=4&x_id=2304).
- Garda. (2013). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=4&x\\_id=3350](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=4&x_id=3350).
- Hlas lesa. (2018). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=2&x\\_id=8671](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=2&x_id=8671).
- Lahostajný smäd. (2018). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=5&x\\_id=8814](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=5&x_id=8814).
- Náhradníci. (2014). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=4&x\\_id=4548](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=4&x_id=4548).

- Päťročnica*. (2017). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_id=7457](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_id=7457).
- Prezident a ja*. (2015) [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=5&x\\_id=5614](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=5&x_id=5614).
- Skutok sa nestal*. (2014). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=4&x\\_id=4772](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=4&x_id=4772).
- Sladké srdce*. (2012). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_id=2254](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_id=2254).
- Ukradnutý štát*. (2017). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=5&x\\_id=7233](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=5&x_id=7233).
- Zamatoví teroristi*. (2010). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=3&x\\_id=816](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=816).
- Zlatý prach*. (2013). [http://registracia.avf.sk/formular\\_statistiky.php?x\\_krok=4&x\\_id=3096](http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=4&x_id=3096).

### Citované filmy

- 38* (Daniel Dangl, 2014).
- 66 sezón* (Peter Kerekes, 2003).
- Arcibiskup Bezák Zbohom...* (Olga Záblacká, 2014).
- Devínsky masaker* (Gejza Dezorz, 2011).
- Felvidek: Horná zem* (Vladislava Plančíková, 2014).
- Film vlna vs. breh* (Martin Štrba, 2014).
- Hotel Úsvit* (Mária Rumanová, 2016).
- IMT Smile a Lúčnica: Made in Slovakia* (Paľo Janík, 2016).
- Kauza Cervanová* (Robert Kirchhoff, 2013).
- Mečiar* (Tereza Nvotová, 2017).
- Nemoc tretej moci* (Zuzana Piussi, 2011).
- Nový život* (Adam Olša, 2012).
- Posledný autoportrét* (Marek Kuboš, 2018).
- Richard Müller: Nespoznaný* (Miro Remo, 2016).
- RYTMUS – sídliskový sen* (Miroslav Drobný, 2015).
- Sloboda pod nákladom* (Pavol Barabáš, 2016).
- Vábenie výšok* (Pavol Barabáš, 2017).
- Všetky moje deti* (Ladislav Kaboš, 2013).